



No texto que escreveu para o catálogo da mostra retrospectiva de Anna Bella Geiger, “Constelações”,¹ o crítico e curador brasileiro Fernando Cocchiarale identificou pelo menos quatro momentos importantes na trajetória da artista, iniciada ainda nos anos 1950: a produção de gravuras “viscerais” (1965-1968); suas inquietações em relação à natureza da obra de arte (a partir de 1973); a “descoberta” da pintura nos anos 1980 e, a partir da década seguinte, a atual produção de peças em cera e metal que, para Cocchiarale, são “quase-objetos, quase-gravuras, quase-pinturas, superfície/estofa; uma espécie de síntese constelar de seus diversos tempos e territórios”.²

Apesar dessa divisão dos “tempos e territórios” da artista, o próprio crítico esclarece que os mesmos não são necessariamente estanques. De fato, uma das questões que interessa na produção de Geiger é a possibilidade de estabelecer conexões entre esses grupos na aparência desarticulados mas que, ao serem percebidos em conjunto, confirmam a pertinência do título da retrospectiva mencionada: “Constelações”.

Para este texto que visa apenas situar a peça que ela apresenta na mostra “Poza”, – *“Recens Orbis Descriptio Cum Euros/Latinus”* – de início retornaria à sua produção realizada a partir de 1973, mencionada por Cocchiarale na citação acima.³

É justamente na década de 1970 que a artista estabelece um corte importante em sua trajetória, então no início, a partir da superação do conceito de arte como expressão do seu eu mais profundo, para assumir uma postura crítica em relação à arte, sua natureza e suas conexões com o espaço sociopolítico brasileiro e internacional. Porém, mesmo nesse período em que a artista passa a operar num corte de viés conceitual, percebe-se que, ao pensar a arte como sistema inserido no âmbito do capitalismo internacional, ela não abdica de refletir sobre si mesma e sobre a sua circunstância, agora dentro de um recorte crítico que leva em conta a sua situação de brasileira de primeira geração, vivendo em um país repleto de contradições políticas e sociais, sob um regime de exceção.

Cocchiarale assim se manifesta sobre a produção de Geiger nos anos de 1970:

(...) Já em 1973, seu trabalho orientou-se para uma investigação sobre a função e a natureza da obra de arte, investigação essencial para o desenvolvimento da produção de muitos artistas nesse período, mas que no Brasil colocou problemas de difícil solução. É que entre a crítica de uma questão como a brasilidade, carregada de conotações ideológicas tradicionais, e sua organização como trabalho de arte havia sempre o risco de não ultrapassá-las, transformando

1. A exposição “Anna Bella Geiger: Constelações” foi apresentada nos Museus de Arte Moderna das cidades do Rio de Janeiro, de Salvador e de São Paulo e, igualmente, nos salões do Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, Brasília, DF, entre novembro de 1996 e julho de 1997.

2. COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando (Curador). *Anna Bella Geiger: Constelações*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996, p. 9-15.

3. Além do texto de Cocchiarale, a outra base para este ensaio foi “Fax para Anna Bella Geiger”, a apresentação que escrevi para a exposição que Geiger realizou na antiga galeria carioca Joel Edelstein Arte Contemporânea, em 1995, publicado em *Anna Bella Geiger – O Mundo Talvez – Olan ulay*. Rio de Janeiro: Joel Edelstein Arte Contemporânea, 1995.

4. Idem,
p. 10.

a obra em uma espécie de ilustração simplificada do debate. Face à totalidade temática e ideológica da brasilidade, o trabalho de Anna Bella optou pela paródia (...). Postais, vídeos, atlas e cartilhas aparecem como um ideário elementar que ironiza mecanismos do circuito de arte e da cultura brasileiras (...).⁴

O crítico, ao estabelecer tais coordenadas para entender a produção de Geiger no período, sugere questões que também podem ser expandidas para a produção de outros artistas brasileiros de então.

No Brasil, em plena ditadura militar,⁵ questionar a função e a natureza da obra de arte no âmbito do capitalismo, refletir sobre o poder coercivo da arte como instituição era, necessariamente, inquirir sobre a função, a natureza e o poder repressor do Estado brasileiro.

Dentro dessa situação, para Anna Bella Geiger e para outros artistas, seus contemporâneos, uma estratégia possível era, em primeiro lugar, problematizar os símbolos, o imaginário que justificava, do ponto de vista ideológico, o poder instituído à força com o golpe de 1964. E esse imaginário repousava em grande parte no sentimento de “brasilidade” que, desde antes do golpe de 1964, reestruturava-se pelas facções conservadoras do país e, entre elas, os militares.⁶

Refletir sobre a natureza da arte como instituição burguesa no Brasil naquele período era, em grande medida – e para vários artistas –, problematizar e tratar do desmoronamento dos mitos da brasilidade. Nesse sentido, poderiam ser enunciados vários artistas que, entre meados dos anos de 1960 e início da década de 1980, e das mais diversas maneiras, tornaram o questionamento daquelas estruturas simbólicas a base de suas respectivas poéticas: a própria Anna Bella Geiger e também Regina Silveira, Glauco Rodrigues, Mario Ishikawa, Cildo Meireles, Bené Fonteles, Nelson Leirner e outros.

No caso específico de Geiger, ela empreenderá a desmontagem daquelas estruturas por meio de dois vetores principais.

O primeiro deles se configura pelos trabalhos que produziu em vídeo e as fotoperformances, em que colocava sua condição pessoal – mulher, artista, filha de imigrantes, nascida e vivendo em um país periférico – para pensar criticamente, tanto as funções que a instituição arte impunha naquele período da história quanto o próprio conceito de “brasilidade”, tão caro aos militares no poder.

Em várias produções Geiger usa sua imagem fotográfica, deslocando-a como uma mercadoria, como algo exterior a si mesma, quer repetindo em chave irônica imagens clichê da “brasilidade” oficial,⁷ quer inserindo-a em fotos padronizadas de artistas modernos contemporâneos internacionais, divulgadas pelos grandes meios de comunicação.⁸

Como se situar? Onde se inserir enquanto artista e mulher numa instituição que apenas valoriza em seu território canônico homens nascidos brancos em países hegemônicos? Onde se situar como brasileira, filha de imigrantes poloneses, num país que cultua como símbolo da nacionalidade a imagem idealizada do indígena?

5. A ditadura militar brasileira referida aqui teve início com um golpe militar em 1964, tornando-se mais efetiva quatro anos depois. A década de 1970 será o período mais intenso da repressão militar no Brasil, situação que começaria a se transformar gradualmente a partir da primeira metade da década seguinte.

6. Sobre o assunto, ler, entre outros: SANTOS, Nelson Viana dos. *A militarização da educação no Estado Novo*. 1995. Dissertação - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995; ABUD, Kátia Maria. *A Construção de uma Didática da História: Algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino*. História, São Paulo, v. 1, n. 22, 2003.

7. Aqui faço referência à série “Brasil nativo/Brasil alienígena”, 1977, concebida por dois conjuntos de cartões-postais: o primeiro, composto por nove imagens de indígenas brasileiros aculturados, publicados e vendidos em locais públicos como símbolos do brasileiro “puro”; o segundo, composto por nove imagens em que Geiger repete de maneira paródica as ações dos indígenas, captados no primeiro conjunto de cartões.

Traçando seu trabalho na fronteira entre as dimensões pública e privada do eu, Geiger não responde a tais questões, mas as aprofunda na medida em que problematiza os esquemas de representação estabelecidos naquelas imagens *standards* quer de grandes artistas homens, quer de indígenas “puros”.

Além de se caracterizarem sempre como auto-retratos, outra questão que interessa nesses trabalhos são seus procedimentos de produção. Essas fotocollagens ou fotoperformances não podem ser encaradas como exemplos inseridos na tradição da arte moderna. Nelas, o estranhamento causado no observador não se dá pelo caráter sincopado, com cortes de perspectivas e alterações bruscas de proporções, típicos da fotomontagem dadá; e nem pelo sentido do maravilhoso, característico da fotomontagem surrealista, com os quais esses trabalhos guardam, de fato, alguma semelhança. Neles os parâmetros parecem ter sido os trabalhos de fotocollagens de tradição vernacular, em grande parte produzidas por mulheres anônimas, e, sobretudo, por escolares do antigo ensino primário e secundário brasileiro.

As fotoperformances de Geiger guardam muitas semelhanças com trabalhos realizados por crianças e adolescentes brasileiros quando, não faz muito tempo,⁹ eram convocados a produzir cartazes, capas de trabalhos escolares ou flâmulas de papel para comemorar datas festivas, como o Dia da Pátria, o Dia da Bandeira, o Dia do Soldado etc. Artefatos bem acabados, repletos de teor cívico e patriótico, e produzidos a partir de colagens de imagens recortadas de grandes personalidades ou figuras típicas, retiradas de revistas de grande circulação.

9. Até o início dos anos 1980 (quando o caráter repressor da ditadura militar vai, aos poucos, se abrandando, devido às pressões para a redemocratização do país), o sistema de ensino fundamental no Brasil, de oito anos, estava dividido em dois estágios: o primário, em que o aluno era introduzido às áreas básicas da Matemática, da Língua Portuguesa, da História e da Geografia, e o secundário, em que, ao lado do aprofundamento dessas disciplinas, incluía-se o ensino dos rudimentos de uma língua estrangeira. Nos períodos de exceção ditatorial, além de uma disciplina específica, relativa aos valores “cívicos e patrióticos”, eram observados vários rituais ligados ao culto aos símbolos da Pátria, como o hastear da Bandeira e o canto do Hino Nacional no início das atividades diárias e a produção de trabalhos escolares de teor laudatório, relativos às comemorações dos dias consagrados a esses mesmos símbolos.

Nota-se naqueles trabalhos da artista a mesma eficácia de acabamento, a necessidade em colar sua própria imagem com tal destreza e cuidado que somente sob um segundo olhar é que se percebe que seu retrato não faz parte efetiva do ambiente em que foi inserido.¹⁰

Em suas produções Geiger parece agir como uma estudante perversa que, ao montar cuidadosamente seu “trabalho escolar”, ao invés de reverenciar o tema que supostamente deveria enaltecer, ela o destrói ao instaurar sua crítica de cunho paródico.

Se em “Brasil nativo/Brasil alienígena”, ao repetir com aparente obediência os gestos dos indígenas dos cartões-postais, Geiger atesta a impossibilidade de ser o outro (aquele outro, assumido como símbolo do coletivo), ao inserir sua

8. Aqui faço referência às séries de fotocollagens da artista, realizadas em 1975: “Diário de um artista brasileiro, e Artes e Decoração”, em que Geiger cola sua imagem em cenários suntuosos, típicos de interiores aristocráticos ou da alta burguesia européia ou então em cenários compartilhados com artistas internacionais, brancos e homens, como Matisse, Duchamp, e Liechtenstein, entre outros.

10. Sobre este assunto, consultar: JAREM-TCHUK, Daria. Desconstruções alegóricas de Anna Bella Geiger. In SANTOS, Alexandre dos e SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura/ Editora da UFRGS, 2004.

11. “*História do Brasil Ilustrada em Capítulos*” (livro da artista, de 1975, dez exemplares).

12. André Chaves de Melo Silva, em seu estudo sobre o ensino da história no Brasil e suas relações com o cinema, a imprensa e o poder ditatorial de Getúlio Vargas – período de 1930 a 1945, que antecede aquele outro período que se inicia em 1964, estabelecendo, no entanto, algumas diretrizes autoritárias para a formulação de um imaginário nacional que perdurará por muito tempo no Brasil – comenta a cena de um cinejornal, de 1940: “No cinejornal 49 (de 1940) assistimos, primeiro, a inauguração, por Darcy Vargas, da “Casa do Pequeno Jornaleiro” (palavra que significava trabalhador). Na cerimônia, estudantes subiram uma cruz, deixando o local com uma forma semelhante (...) à imagem pictórica tradicionalmente difundida de Cabral [nobre português tido oficialmente como o “descobridor” do Brasil] e a celebração da primeira missa no Brasil”. In SILVA, André Chaves de Melo. *Ensino de História, Cinema, Imprensa e Poder na Era Vargas (1930-1945)*, 2005. Dissertação - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 86.

13. A artista, através de cópias xerográficas, repete a imagem do quadro, enfatizando a perda da qualidade da mesma a cada reprodução.

imagem nas fotos de divulgação protagonizadas por artistas homens respeitados do circuito internacional, ela – aparentemente reiterando os valores simbólicos daquelas imagens paradigmáticas do artista entendido como “gênio” – desvenda os esquemas ficcionais, ideológicos, daquelas imagens.

✱

Geiger buscará a segunda estratégia para a desmontagem dos símbolos da identidade brasileira também em certos instrumentos pedagógicos do antigo ensino primário e secundário brasileiro. A partir da intervenção paródica em tais instrumentos, a artista discute duas questões cruciais naquele momento: em primeiro lugar, a identidade nacional – ou a impossibilidade de se pensar de forma unívoca nessa questão num país multiétnico como o Brasil; em segundo lugar, o espaço que o Brasil e a América Latina ocupam em um mundo então dividido entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética.

No seu livro de artista – “*História do Brasil*”¹¹ – Geiger reflete sobre as projeções idealizadas da identidade brasileira, interferindo em reproduções da tela “*Primeira Missa no Brasil*”, do pintor acadêmico brasileiro Victor Meirelles (1832-1903), realizada em 1860.

Por celebrar, no campo pictórico, a junção entre Igreja Católica e Estado, “*Primeira Missa*”, desde sua primeira exibição pública, é considerada por muitos no Brasil como o símbolo mais perfeito da nacionalidade. A importância que essa tela adquiriu no imaginário local pode ser medida pela sua reprodução em filmes documentários, enaltecendo o sentimento de brasilidade¹² e, sobretudo, em publicações didáticas, destinadas ao público infantil e juvenil para fortalecer-lhes o sentimento de brasilidade – quer em ilustrações gráficas, quer em reproduções fotográficas.

No livro citado, Geiger ora chama a atenção para o “apagamento” de “*Primeira Missa*” como símbolo da nacionalidade,¹³ ora para o caráter periférico dado aos indígenas naquela composição pictórica.¹⁴

Na sequência, no mesmo livro, a artista contrapõe a cópia gráfica desses indígenas presentes na obra de Meirelles a imagens fotográficas de indígenas já devidamente aculturados, publicadas pelas revistas ilustradas da época, por sua vez mescladas a imagens de outras origens.

Já no livro “*Sobre a arte*”,¹⁵ Geiger, a partir de uma série de perguntas a respeito da natureza do objeto de arte – “objeto de contemplação, objeto de discussão, objeto ideal, objeto material...?” etc. –, associa o conceito de arte à burocracia e ao adestramento ideológico dos jovens para a absorção de valores patrióticos, como aquele que associa a palavra Brasil à imagem do mapa do território brasileiro.

A imagem do mapa do Brasil, entendido pelas autoridades do país como

instrumento de divulgação dos valores fundamentais do sentimento de “brasileiridade”, terá grande importância nos livros didáticos locais desde os anos 1930. Ao mapa estão associados conceitos de integridade territorial e integração e identidade nacional.¹⁶

Justamente esse símbolo do Brasil é que será explorado criticamente por Geiger que nesse e em outros trabalhos irá parodiar as propostas de exercícios escolares que usavam o mapa do país para a glorificação dos atributos nacionais – exercícios esses divulgados em livros didáticos para a alfabetização infantil.

De novo, Geiger usa o mesmo expediente de estudante perversa para desmontar esse outro mito brasileiro: ao copiar as instruções de brasilidade contidas nesses livros, a artista as problematiza, quer incluindo legendas inesperadas sob as imagens apropriadas, quer explorando outros estratagemas.

A crítica que a artista vai desenvolver a partir da repetição/desestruturação do mapa do Brasil no livro citado mobilizará seu interesse pelos mapa-múndi, tradicionais instrumentos de conhecimento e controle.

Em seu livro “Novo Atlas 1”,¹⁷ Geiger primeiramente apresenta cinco intervenções em imagens do mapa-múndi, acoplando a elas textos datilografados, de caráter crítico, relativos à dominação cultural.

Na sexta página do livro, ela reproduz quatro imagens de mapa-múndi. A primeira segue os padrões de proporções convencionais entre os continentes. Sob a imagem, a artista coloca a legenda “O Mundo”. Nas demais, Geiger segue a estratégia de repetir a imagem convencional. No entanto, de novo como a aluna perversa, ela ressignifica aquelas convenções da carta geográfica, alterando a proporção dos continentes, a partir de pressupostos de dominação econômica (legenda: “Do petróleo”), política (legenda: “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento”) e cultural (Do Domínio Cultural Ocidental) que regem as relações de poder entre os países e os continentes.

Na última página do livro, a artista apresenta dois mapas da América Latina, sobrepondo textos também de caráter crítico às imagens. Neles, os limites atuais entre o Brasil e os países vizinhos são alterados ou realçados, quer pela alusão gráfica ao Tratado de Tordesilhas,¹⁸ quer pelo realce e conseqüente exclusão da imagem do Brasil dentro do contexto da América Latina. Esses dois mapas, como será visto, são importantes para as transformações da poética da artista, pelo fato de apontarem, pela primeira vez, para a preocupação de Geiger com a arbitrariedade das linhas de fronteira, questão gráfica/formal que ressurgirá em suas pinturas dos anos 1980.

*

Um outro elemento de união entre esses livros em que Geiger subverterá os signos da identidade brasileira e do poder dos países hegemônicos serão as

14. Na tela em questão, o ritual católico, levado adiante pelo sacerdote, é acompanhado de perto pelas figuras emblemáticas dos descobridores portugueses que chegaram ao Brasil em 1500. Os indígenas, apartados do centro de interesse da tela, apenas assistem a cena como espectadores passivos da História. Isolando as imagens dos indígenas da cena composta por Meirelles, a artista enfatiza o processo de segregação que foi imposto aos primeiros habitantes do Brasil pela história construída pelos homens brancos.

15. “Sobre a arte” (de 1976, sem indicação de tiragem).

16. Questões fundamentais em um país multifacetado, multiétnico, necessitado de um símbolo forte o bastante para unir raças e etnias díspares, sem uma tradição histórica comum e sem um presente de realizações compartilhadas.

17. “Novo Atlas”, 1977, cem exemplares.

18. Em 1494, Portugal e Espanha, por meio do Tratado de Tordesilhas, dividiam o mundo entre si. Se obedecido, a área territorial brasileira seria muito menor do que é hoje. A expansão territorial do país por pioneiros (os “bandeirantes”), desobedecendo às coordenadas do Tratado (anulado em 1750), até hoje é motivo de orgulho para muitos brasileiros.

(continuação)

A intervenção que Anna Bella Geiger faz no mapa da América Latina com as indicações dos limites territoriais impostos pelo Tratado está dentro das preocupações gerais da artista com os símbolos da brasilidade e com a arbitrariedade dos poderes instituídos. Geiger, em 1995, voltará a se ocupar poeticamente do assunto "Tratado de Tordesilhas", ao produzir a obra "A linha imaginária de Tordesilhas", em ferro, encáustica e fio de cobre, pertencente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

19. Faço referência aqui aos típicos *notebooks* norte-americanos, como aqueles distribuídos pela CVS Pharmacy, Inc., encontrados em qualquer supermercado norte-americano.

20. Não tão conhecidos como a Coca-cola, as capas desses cadernos foram bastante divulgados em filmes, seriados de televisão e mesmo em algumas obras de arte produzidas nos Estados Unidos (como "Compositions III", 1965, de Roy Liechtenstein, coleção particular, Nova Iorque).

capas que a artista escolhe para eles, as mesmas dos cadernos escolares norte-americanos, fartamente vendidos naquele país.¹⁹

Tal aspecto, aparentemente menor, traz, no entanto, algumas questões que ajudam a entender o trabalho da artista nos anos de 1970, cujos desdobramentos nas décadas seguintes serão notáveis.

Em primeiro lugar, o fato de Geiger interferir de forma crítica em símbolos da brasilidade (o índio, o mapa, a pintura célebre), em publicações cujas capas afirmam um dos índices mais conhecidos de "norte-americanidade",²⁰ possui um alto grau de ironia. Afinal, tanto para setores da esquerda brasileira como para facções conservadoras, os Estados Unidos representavam uma ameaça contra os brios nacionais, pela capacidade de supostamente corromper os valores mais tradicionais do Brasil. Ao cobrir sua crítica aos mitos da brasilidade e do poderio internacional com um índice típico do cotidiano dos jovens escolares norte-americanos, Geiger dava bem a dimensão do alto grau de ironia de seus trabalhos.

Por outro lado, é inegável que chamou a atenção da artista um elemento de interesse que possuem as capas desses cadernos escolares: observando seu padrão de estampagem, é notável como, ao mesmo tempo, ele pode sugerir uma camuflagem e um grande mapa-múndi. Geiger, atenta a esse caráter dúbio da padronagem, irá utilizá-la em uma das cinco primeiras intervenções do livro "Novo Atlas 1", explorando propositadamente o caráter duplo daquele padrão.

As possibilidades estéticas e éticas dessa dualidade entre a imagem do mapa e a imagem da camuflagem vão se tornar um dos pontos mais explorados pela artista nos anos que se seguiriam. Copiando a estrutura da camuflagem, ou transformando a imagem do mapa-múndi em camuflagens, Geiger continuará a discutir as relações entre arte e poder a partir do embaralhamento perverso desses códigos.²¹

*

As pinturas realizadas por Geiger nos anos de 1980 têm sido percebidas como uma espécie de interregno puramente estético em sua obra, como foi visto, pautada pela intervenção crítica em códigos visuais preexistentes. No entanto, mesmo levando-se em conta o voltar-se para a manualidade e para a produção de formas supostamente originais,²² nessas pinturas não estão ausentes questões que também eram visíveis em seus trabalhos anteriores.

A mesma característica plana dos mapas é a tônica geral desses trabalhos. Quando a ilusão de tridimensionalidade é utilizada em partes de algumas dessas pinturas, tal característica surge como estratégia para salientar o caráter plano geral das mesmas, construídas como espécies de topologias sensíveis.

Por essa semelhança formal com os mapas, tais pinturas podem ser

entendidas como reflexões sobre o caráter arbitrário das divisões territoriais.

Em quase todas elas percebe-se o campo pictórico dividido em duas partes por uma linha vertical que às vezes segue de alto a baixo, às vezes é apenas sugerida. Essas pinturas, se levarmos em conta o significado dos títulos genéricos que lhes foram conferidos pela artista – “Cais e Oceano” ou “Pier and Ocean” – reforçam a arbitrariedade dos limites impostos pela cultura sobre a natureza.

Entendidas como novas formulações para as questões já postas anteriormente nas intervenções sobre os mapas, essas pinturas trazem novos dados para a compreensão dos trabalhos que as antecederam, ao mesmo tempo em que se articulam como projetos para as peças de metal e cera que viriam em seguida.

Se a afirmação do limite entre o cais e o oceano é dada por uma linha vertical que divide a maioria das telas em dois territórios distintos, essa mesma linha reafirma a existência de um espaço mínimo, uma singularidade tensionada entre dois territórios, passível de ser interpretada como uma projeção da própria artista: Geiger se constituiu como indivíduo entre a cultura herdada dos pais e dos antepassados e a cultura do país em que nasceu.

Foi por viver como essa linha entre dois territórios, essa borda entre passado e futuro, essa espécie de fronteira entre a tradição européia e a realidade brasileira que Geiger conseguiu estabelecer sua visão crítica e particular, tanto do predomínio dos valores culturais europeus e norte-americanos (os artistas brancos e homens, os ambientes burgueses sofisticados etc.) sobre os países periféricos, quanto sobre os símbolos mais visíveis da brasilidade incensada pelos militares (o índio, o mapa etc.).

*

Esse universo cindido, visível nos mapas e nas pinturas, permanecerá como questão crucial nas peças de metal e cera que Geiger produzirá a partir dos anos 1990. Situando-se, como bem lembrou Cocchiarale no texto citado, entre os territórios consagrados do objeto, da gravura, da pintura, ao mesmo tempo em que continuam a representar aquela cisão, essas peças são a encarnação desse limite, onde se constituiu e se constitui a obra de Geiger.

Dentro deste contexto, a peça “*Recens Orbis Descriptio Cuns Euros/Latinus*” pode ser entendida como mais um materializar-se dessa indagação de Geiger sobre a arbitrariedade das fronteiras, operações abstratas conectadas apenas às instâncias do poder, mas com efeitos os mais diversos sobre os habitantes deste mundo. Os conceitos de Polônia e Brasil, América Latina e Europa, assim como toda a tradição da cartografia, são reinterpretados a partir dos materiais manipulados pela artista.

Nessa peça, e em todas as outras da série, Geiger opõe à lógica das arbitrariedades geopolíticas a dimensão do afeto e da memória que insistem em

21. Chamo a atenção para algumas obras do início dos anos 1980 – algumas serigrafias e a instalação que a artista apresentou na 16ª. Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, entre outras –, em que Geiger tira partido poético e crítico da ambigüidade existente entre o padrão de camuflagem e o mapa-múndi.

22. Em depoimento ao autor sobre a oscilação dos títulos da série de pinturas – “Cais e Oceano” e “Pier and Ocean” –, Anna Bella Geiger menciona aspectos interessantes sobre essas pinturas que extrapolam a questão dos títulos, possibilitando uma nova compreensão das mesmas, fornecendo pistas, inclusive, para que se conheçam os paradigmas visuais que utilizou para produzi-las: “Algumas pinturas, depois de terminadas, têm mais cara de Cais e Oceano, e outras de Pier & Ocean. Não há conceitualmente nenhuma outra medida a ser reconhecida através de seu título. As diferenças vão se acentuando, se fazendo internamente no próprio processo da pintura, na sua estrutura interna (contendo aporias marcadas por duas ou três divisões internas), e no uso da matéria ferruginosa (oxidação) que utilizo para determinar internamente os diversos campos da pintura, sua referência à estrutura da iluminação medieval em oposição à renascentista, através da citação etc. Há uma espécie de radicalização das áreas internas, que se processa dos anos 1980 para os anos 1990”.

ressignificar os dispositivos do poder a partir de um olhar singular, marcado pela História coletiva e individual.

*

Creio que o mapeamento proposto aqui pode ampliar as perspectivas de compreensão da obra complexa de Anna Bella Geiger, uma artista que, sob este ponto de vista, vem mantendo a coerência de suas indagações, conseguindo dar uma dimensão pública a questões que poderiam ter ficado apenas na esfera da auto-expressão.

Sua circunstância de brasileira de primeira geração, de origem judaica e polonesa, vivendo grande parte de sua vida sob o domínio de instâncias repressoras, foi encaminhada pela artista no sentido de trazer-lhe uma consciência crítica sobre o seu estar no mundo, não como vítima do destino, mas como agente construtora de sua ação como artista e cidadã do Brasil e do mundo.

*Texto originalmente publicado no catálogo da exposição "Anna Bella Geiger: other annotations for the mapping of the work". BARTELIK, Marek (Ed.). POZA: on the polishness of polish contemporary art. Hartford, Connecticut: Real Art Ways, 2008, p. 50-59.

Tadeu Chiarelli é professor Livre-Docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde também coordena o Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia e o Grupo de Estudos de Crítica de Arte e Curadoria.

SOBRE A ARTE

